

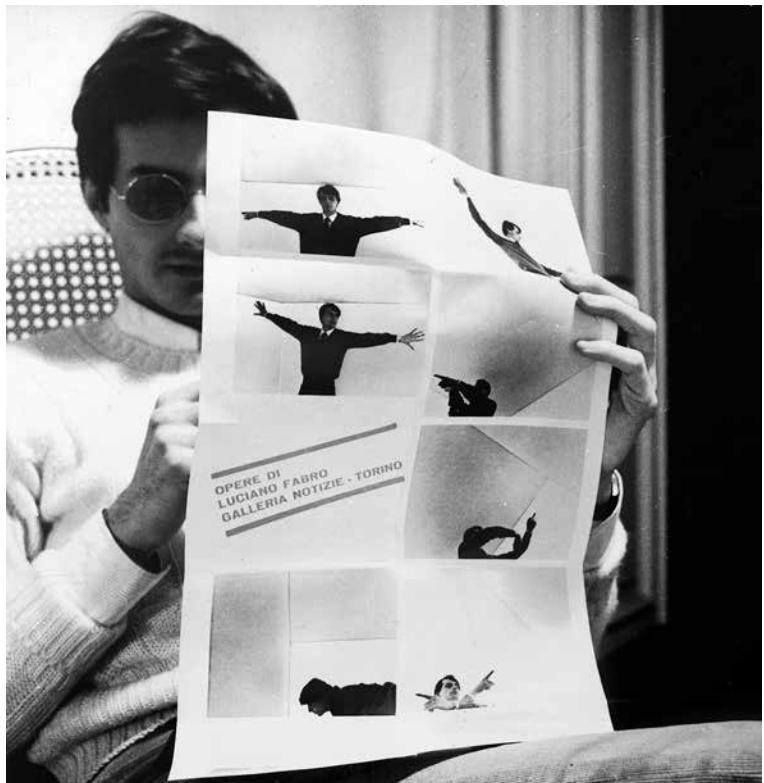
Strade parallele di Marisa Volpi e di Giulio Paolini, 1968-1973

Giulio Paolini, in un'intervista rilasciata nel 2012, ricorda l'occasione cruciale dell'incontro con Marisa Volpi: «Venti gennaio 1970, ore 19. Quarantadue anni, o poco più: è questa la distanza di tempo che mi separa da una data, da un istante che mi riappare nitido e presente come allora. Sto cioè tracciando, ora come allora, una moltitudine di punti a matita sulla parete a formare quell'area vagamente ellittica corrispondente alla superficie del mio campo visivo. La parete era (o è) situata al primo piano dell'edificio in Via del Corso 525, dove aveva sede la direzione della rivista e lo spazio espositivo di «*Qui arte contemporanea*». Fu lì, proprio lì che 'vidi' per la prima volta *Vedo* (fig. 1), il mio stesso sguardo trascritto e 'disegnato' nell'area vuota della parete di fronte a me. Se mi trovavo a quell'indirizzo, fu per merito di Marisa Volpi, conosciuta in occasione della mia prima mostra personale, avvenuta pochi anni prima e a pochi passi da lì, alla galleria La Salita. Quel giorno ormai lontano lo ritrovo nella memoria simmetrica di oggi e segna un momento preciso e significativo, almeno per me e per la mia attività che non sarebbe stata la stessa senza quell'esperienza in quel luogo e in quella data»¹. L'amicizia di Volpi e Paolini risale difatti all'ottobre 1964, quando Paolini la incontrò assieme a Carla Lonzi in occasione della personale romana alla galleria

1. Giulio Paolini durante la realizzazione dell'opera *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)*, 1969, proprietà dell'artista (foto: © Giulio Paolini).



2. Giulio Paolini, *To L. F.*, 1967, ubicazione sconosciuta (foto: © Giulio Paolini).



La Salita. Poi Lonzi monopolizza il rapporto, anche per il suo operare a Torino, come curatrice di tante mostre presso la galleria Notizie di Luciano Pistoia, dove invita l'artista, analizzandone, inoltre, il lavoro in una serie di interviste, confluente in *Autoritratto* del 1969.

L'interesse di Volpi per Paolini è sintomatico, fa parte di una più precisa polarità del suo sentire estetico e pensare critico, in una convergenza che trova un apice proprio nel 1970. Un anno chiave perché in quest'arco di tempo Volpi, allora docente all'Università di Cagliari, pubblica negli annali dell'Università il saggio sull'*Avanguardia russa e Malevic*; cura con Claudio Cintoli, che ne fa le traduzioni e vi scrive un secondo saggio introduttivo, l'antologia *Minimal, primario, concettuale*, rimasta allo stato di bozza; e tiene, nell'anno accademico 1970-71, un corso sul classicismo a Roma nel XVII secolo. Tutti temi di ricerca apparentemente eterogenei, in realtà preziosi al fine di definire l'orizzonte critico dell'autrice in riferimento al lavoro dello stesso Paolini. Nel proprio approccio all'artista, Volpi riprende una chiave di lettura già avanzata da Lonzi nel 1965, per la prima personale di Paolini da Notizie: «L'eliminazione del superfluo è in funzione

del fatto che gli atti attraverso i quali Paolini persegue la sua fedeltà a una specie di autodisciplina del vuoto devono rimanere tali e non diventare contenuti o giudizi, assumendo così quel carattere definitorio che ormai nel campo artistico appare una velleità paralizzatrice»². La condivisa lettura di un Paolini votato al «vuoto» è un'altra conferma dell'incessante confrontarsi fra le due, Volpi e Lonzi³, ma il tema è svolto in modi del tutto specifici dalla prima.

Un primo snodo è la mostra *Fabro, Kounellis e Paolini*, curata da Volpi alla Galleria Qui Arte contemporanea a fine aprile 1968, mostra che segue dappresso nei primi mesi del '68 altre incursioni dei torinesi a Roma: la mostra di Pistoletto all'Attico, del febbraio, con attrezzi e costumi di scena recuperati a Cinecittà e proposti per travestimenti al pubblico, e quella del marzo all'Arco d'Alibert, *Percorso*, prima discesa a Roma del nucleo da poco battezzato Arte Povera. Paolini vi esponeva *Narciso* (1966), *To L.F.* (1967, fig. 2), *Qui* (1967), *Fleurs de poète* (H.R., 1967), *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* (1967). Lo scritto introduttivo di Volpi indica l'imprescindibile metodologia che per ogni artista rintraccia l'inquadramento entro una discendenza storica:

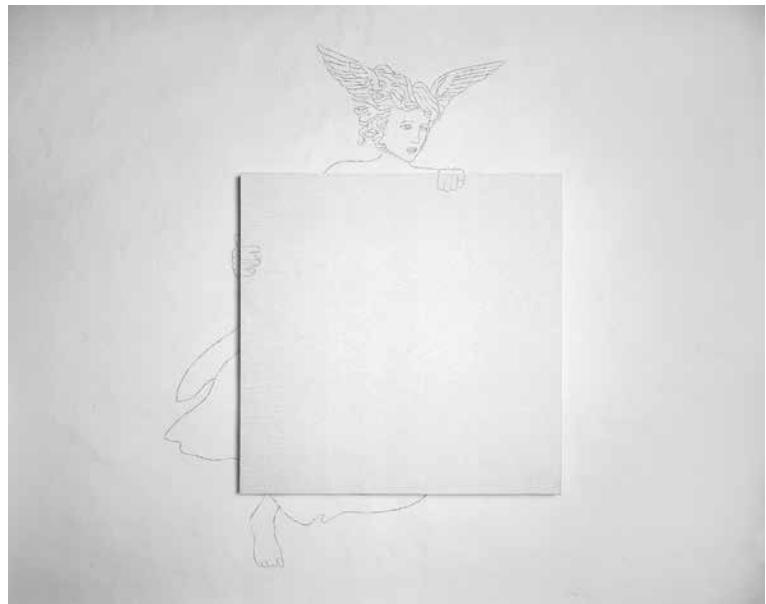
Duchamp e Pollock per Kounellis, nella frizione deflagrante con gli oggetti del mondo; Cézanne per Fabro, in una ricerca di assiomatica verità pure nella finzione dell'arte; e di nuovo Duchamp per Paolini, per un gesto che si fa paradigmatico, isola nella loro oggettualità gli stessi strumenti linguistici del pittore, astraendoli dalla loro genealogia storica. E infine, per tutti, Magritte, un riferimento imprevedibile ma qui coinvolto per il valore «esteticamente fecondo» attribuito alla «allucinazione e al paradosso», per l'esperienza di libertà creativa che se ne deduce. Gli artisti sono sbalzati l'uno contro l'altro come Paolini, il cui «teatro barocco» è raffrontato al «rigore da asceta» di Fabro. Per fermarci al caso di Paolini, questi «isola i meccanismi dell'apprendimento sia logico che visivo con tecniche che, sospendendo la normalità dei percorsi, inducono alla percezione fisica di qualcosa di metafisico in essi, che richiede un nuovo tipo di concentrazione. Allora magicamente tutto ciò che lui decide di focalizzare rivela un calmo splendore e dopo uno scatto, non sempre percepibile immediatamente, la sua opera riconduce anche particolari esigui in una remota regione platonica, dove dominano il silenzio e un'accecante luce mentale»⁴. Da ricordare che Lonzi, nel 1965, aveva siglato la sua prima presentazione dell'artista con «una pittura di luce come scintilla psichica». Riassumendo, nelle opere di Paolini gli strumenti linguistici si fanno essenze metafisiche, oggetti che sono reificazioni concettuali, abbaglianti perché restituiti a nuda evidenza.

Metafisica è un termine impiegato in un'indubbia accezione dechirichiana, il riferimento al pittore doveva essere stato all'epoca un elemento di scambio fra Volpi e Paolini. La centralità di de Chirico era appena stata sottolineata dalla grande mostra di Luigi Carluccio a Torino, aperta dal dicembre 1967, *Le Muse inquietanti. Maestri del Surrealismo*, dove il pittore godeva di un'intera sala, e sarà ribadita dalla retrospettiva a Milano, a Palazzo Reale, nella primavera 1970, curata da Wieland Schmied. Paolini, da qui a poco, intitolerà *Quid amabo nisi quod Aenigma est* uno striscione fatto girare per le vie di Como in occasione dell'evento *Campo Urbano*, nel gennaio 1969. Come emerge da un'intervista a Paolini fatta da Francesco Poli e pubblicata su «Il Manifesto» nel 2017, Paolini conoscerà de Chirico a un ricevimento in casa di questi a Roma nel 1975, accompagnato da Volpi⁵. Quest'ultima dedica a de Chirico un saggio in *La retina e l'inconscio* nel 1973, intitolato *Giorgio De Chirico: et quid amabo nisi quod aenigma est*, dove così scrive: «De Chirico ha fatto un'operazione in

un certo senso simile a quella di Duchamp. Cioè, la storia [...] per loro si è arrestata [...] ha scelto di vivere nell'aulica compagnia dei filosofi della visione [...] il significato risiede esclusivamente nelle immagini»⁶. Spunti di lettura che Volpi aveva tratto da *Noi metafisici* del 1919, lì dove de Chirico affermava che «i buoni artefici nuovi sono dei filosofi che hanno superato la filosofia. Sono tornati di qua; si fermano innanzi ai rettangoli delle loro tavole e delle loro pareti [...]. Il terribile vuoto scoperto è la stessa insensata e tranquilla bellezza della materia»⁷. Alla data della presentazione della mostra del 1968, Volpi certo conosceva l'intervista fatta a Paolini da Lonzi, nell'ambito del progetto *Tecniche e Materiali*, da questa curato assieme alla stessa Volpi e Tommaso Trini, e che verrà pubblicato su «marcatré» nel maggio successivo. L'accento di Paolini vi era, difatti, tutto centrato, anche se in modi immediatamente pragmatici e discorsivi, sul ruolo cruciale della tecnica, ma recepita nel suo stadio minimale, «utile quale diaframma invisibile, innocuo», per passare dallo spazio del vissuto a quello dell'arte, «il meno corporeo per dare evidenza a quello che volevo realizzare». In sintesi, «la mia idea è che il materiale dell'opera dovrebbe essere – ma è sempre stato – dimesso»: anche qui un punto di somiglianza precipuo con il de Chirico degli appunti redatti a Parigi fra 1911 e 1913⁸.

Il lavoro condotto insieme per la mostra *Vedo* segna l'effettivo forte punto d'incontro fra Paolini e Volpi. Nell'archivio Volpi è rimasta una lettera di Paolini, del 22 settembre 1969, con l'elenco, lo schizzo a penna e una breve descrizione delle opere che questi intendeva esporre nella mostra inizialmente prevista per novembre, poi aperta a gennaio. Tutte opere nuovissime, a parte *Vedo* che al momento Paolini portava alla Biennale di Parigi. Il testo di Volpi in catalogo si articola attorno agli inserti dalla lettera ricevuta⁹. Resta vincolante la necessità avvertita da Volpi di una contestualizzazione storica dei lavori esposti dall'artista, questa volta riconducendoli a lavori immediatamente precedenti, che ne contengono *in nuce* le ragioni. Volpi appare condannare la collocazione seriale del lavoro dell'arte, secondo l'accezione proposta da George Kubler in *Le Forme del tempo*, la cui traduzione italiana sarà del 1976, mentre il libro era uscito nel 1962 per la Yale University Press: ogni opera è la successiva risposta a una questione linguistica iniziale, quale anello di una catena. Questione chiave per Paolini, nella lettura di Volpi, appare essere il «rintracciare un luogo invisibile fuori del quadro in cui si trova lo spettatore» e, di

3. Giulio Paolini, *La Dea Iride*, 1969, collezione privata (foto: © Giulio Paolini).



conseguenza, isolarlo, categorizzarlo, arrivando a svolgere quei «collegamenti di riflessione metafisica che la visione spesso suggerisce». Così è con le riprese da Lotto, *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, da *Las Meninas* (*L'ultimo quadro di Diego Velasquez*), da Raffaello e da Ingres, *L'invenzione di Ingres*. Volpi cita Vermeer – citato a sua volta da Paolini in *Lo Studio* (1968), che riporta al centro la tela che Vermeer sta dipingendo in *L'allegoria della pittura* – e l'appartenenza di Paolini a quella categoria di pittori che sono «filosofi dell'apparenza», un'esplicita citazione dechirichiana e insieme un nesso con il coevo studio su Malevic. Ritornano temi già della lettura critica della mostra del '68: il riferimento a Magritte, qui convocato con *Ceci n'est pas une pipe*: oppure la «acutezza barocca» con cui si dipana e si presenta il «gioco» del vedere, come nella *Dea Iride* (fig. 3), lavoro centrato sia sulla metonimia del tratteggio iridato, sia sulla *mise en abîme* della strumentazione del *trompe l'oeil*. Volpi rintraccia, inoltre, una possibile discendenza dal lavoro analitico intrapreso dai cubisti fra 1910 e 1912 e chiama in causa *Violon et cruche* di Braque (1910), col ruolo di riflessione linguistica che vi svolge il chiodo scorticato nella sua ombra, letterale rimando all'essere appeso dell'oggetto quadro. Appaiono quindi, per tutto lo scritto, sia in filigrana che esplicitamente citati, i debiti metodologici di Volpi a quel momento: oltre Kubler, Michel Foucault di *Le parole e le cose* – tradotto in Italia nel 1967

–, per l'indicare nell'epoca barocca la fine del regime discorsivo della mimesi che dietro di sé non lascia che «giochi dai poteri magici», indotti dal nuovo cortocircuito tra somiglianza e illusione e dalla convenzionalità della metafora; e Eugene Finck, autore del *Il gioco come simbolo del mondo*, pubblicato da Lerici nel 1969, tanto compulsato all'epoca, ad esempio da Boetti. Altra opera di Paolini nominata a sigla del testo critico è *Elegia* (fig. 4), «epigramma sull'illusione arte-specchio del mondo». Tramite questo lavoro, Volpi porta in luce un aspetto finora inedito dell'artista, la sua ironia: Paolini «ironizza sottilmente per la sua stessa propensione per la 'sovraa apparenza delle cose', per l'aspetto apollineo della visione» – di nuovo un riferimento a Magritte – ma, di fatto, «facendoci presentire la forza pura e originaria dell'ombra, che sfugge a ogni determinazione ottica». In conclusione, viene immediato riflettere sulle differenze di approssimazione con Lonzi, il cui *Autoritratto* Volpi doveva avere ben presente. Volpi si distacca per la sequenzialità storica in cui è posto il lavoro degli artisti, per la tensione d'indagine consistente nel dare un senso al loro lavoro, non nella contingenza di un immediato contesto di raffronti e di suggestioni dichiarate o confessate per una vena autobiografica, quanto in un'estesa e problematica dimensione temporale dove, appunto, il critico assume la responsabilità dello storico, prendendo in carico tutta la prospettiva dell'arte novecentesca.



4. Giulio Paolini, *Elegia*, 1969, opera realizzata in tre esemplari (foto: © Giulio Paolini).

Il saggio *Note sull'avanguardia russa e Kasimir Malevic*¹⁰, firmato novembre 1970, appare essere la sistematizzazione critica e bibliografica di appunti presi per un corso universitario. L'informazione esibita nelle note è più che esaustiva: è in effetti un testo parallelo, con un'informazione in dettaglio rispetto allo *status quaestionis* al momento in Italia e in area internazionale, con una puntigliosa filologia di ricognizione delle fonti allora accessibili, principalmente pervenute tramite lo studio di Camilla Gray, *The Russian Experiment in Art* del 1962, e quanto si andava allora pubblicando su «Rassegna sovietica». Perché questo interesse storiografico a questa data? È noto come il libro di Gray, una prima ricostruzione delle vicende dell'arte in Russia fra Ottocento e Novecento, con un fulcro attorno allo snodo della Rivoluzione sovietica, abbia offerto un importante stimolo teorico e operativo per le riflessioni a New York del gruppo minimalista, nel suo focalizzarsi sui processi di costruzione dell'opera fino allo sfociare nell'autoreferenzialità linguistica. Volpi lo riconosce in apertura di saggio, alla nota 4, sottolineando come la stagione post-informale, affermatasi con gli anni Sessanta, oltre a referenti nel filone Duchamp, de Chirico, Magritte, ne abbia di evidenti nel costruttivismo, a partire da Dorazio, Colla o Tinguely, per arrivare all'arte cinetica e soprattutto alla compagnie dei minimalisti, sia pittori che scultori. La ragione precipua di tale interesse sta per Volpi nel «carattere costante-

mente 'riduttivo'» delle ricerche artistiche delle avanguardie russe, assecondando e rafforzando quello che appare essere stato il movente primo dell'astrazione: «focalizzare l'attenzione percettiva sul 'poco' che poteva rivelare il massimo». Volpi entra poi nel dettaglio di derivazioni specifiche, la costruzione da Pevsner a Consagra, «la messa a fuoco del tema della massa e della gravità» da Malevic a Rodchenko a Robert Morris, l'attenzione data al movimento da Tatlin all'arte cinetica, «il culto dei materiali veri nello spazio vero» da Tatlin a Colla a Rauschenberg, la psicologia della forma da Kandinsky a Albers a Stella. Insistendo su questa chiave di lettura, il raffronto è ripreso nella nota finale, quasi a incastonare tutto il saggio in tale prospettiva, lì dove si propone un raccordo fra le ultimissime ricerche materiche di Arte Povera e Earth Works con una citazione dagli scritti di Malevic sulla «perfezione della sabbia e nella descrizione che ne fa della sua uniformità, sia nella polverizzazione che nella concentrazione». Lo scopo appare quello di riscattare tali tendenze *up to date* dal loro fenomenologico confinamento nell'esclusiva sensorialità materica, per dar loro un respiro diverso, rispondente al tratto precipuo evidenziato in Malevic, la sua «ossessione nichilista», quale tensione verso l'oltre, propria di una grande tradizione della cultura russa. Una significativa citazione dagli scritti dell'artista – «nella solennità dell'ampio spazio cosmico, io fondo il bianco della non oggettività suprematista come

manifestazione del nulla emancipato» – ben delinea, del resto, il probabile retroterra in cui Volpi aveva pochi mesi prima inquadrato le opere di Paolini esposte alla galleria *Qui Arte Contemporanea*. Nella lettura di Volpi, l'accento sul carattere alogico e ascientifico della poetica di Malevic induce a recepirne l'apertura cosmica come annullamento del sapere pratico-oggettivo e dei connessi «arbitri delle nostre attese percettive», riflessione, questa, mediata da Gombrich. Volpi non lo dice esplicitamente, ma dall'attenzione che il suo saggio porta su un'attenta ricostruzione storiografica delle tangenze prima e delle frizioni poi fra arte e rivoluzione politica, non si può non dedurre un bilancio di quanto stava accadendo attorno a lei nell'ambito del lavoro degli artisti, nel difficile passaggio dall'utopia sessantottina dell'immaginazione al potere al ripiegamento, divenuto evidente proprio dal 1970, in una irriducibile alterità della pratica artistica. In tale vicenda e respiro può essere riposto il valore di *Arte Povera* e *Earth Works*, non in una regressiva operazione di decultura.

L'aggiornamento di Volpi, come compare da queste note, rispetto alla situazione a New York fra 1967 e 1968, è certamente da riferirsi al lavoro appena compiuto con Claudio Cintoli per un'antologia sull'arte minimal e concettuale, che doveva essere pubblicata da Lerici, contenente una scelta di testi degli artisti protagonisti, risalenti al periodo 1965-1968. Una sorta di contro altare ad *Autoritratto*, pubblicato dallo stesso editore, inteso a riportare le voci degli artisti americani, come *Autoritratto* aveva riportato quelle degli italiani. Dalla bozza di stampa, conservata nell'archivio Volpi, si evince che il saggio introduttivo di Volpi è firmato dicembre 1968 e segue un suo scritto sullo stesso tema pubblicato in «*Qui arte contemporanea*» del novembre 1967; mentre quello seguente di Cintoli, *Antinota*, effettivamente nutrito da incontri *in loco* con gli artisti coinvolti nell'antologia, o con la loro cerchia, appare posticipato e più circostanziato, aprendosi ormai al concetto di smaterializzazione dell'opera, introdotto da Lucy Lippard, al caso Robert Smithson, non citato da Volpi, e all'ultimo Morris dell'Antiform: tutti riferimenti che invece Volpi avrà presenti in modi operativi solo nel tardo 1970, nel redigere le note al suo studio su Malevic. Il saggio introduttivo di Volpi all'antologia ben esplicita quali sono i tratti distintivi ed esemplari che ella ravvisa in primo luogo nelle Strutture primarie: la discendenza dalla «tendenza riduttiva dell'astrattismo, da Malevic ad Albers», ma in una situazione post-dada, dove conta il gesto di prelievo e l'aut-

oriflessione dell'arte su se stessa di Duchamp e il concettualismo di Magritte; e, comunque, anche di Duchamp, Volpi dava allora una lettura nichilista, come si deduce da uno studio pubblicato su «*Arte e Poesia*» del 1971, poi ripreso in *La Rettina e l'inconscio: «Contro la banalizzazione dei significati avverte che non può esserci significato alcuno [...] scegliere il silenzio è avere l'intuizione dell'esperienza dell'immediato»¹¹*. È evidente la ragione per cui, parlando del riduzionismo dell'astrazione, Volpi faccia il nome di Malevic e non di Mondrian: conta la lezione nihilista del primo – il sottolineato «deserto» di Malevic – per cui, ad esempio, nei lavori di Andre e Lewitt «la serie, il modulo sono lanciati a sfidare ciecamente il vuoto e il nulla, col loro vuoto di pensiero soggettivo e il loro nulla di emozione».

Quale il possibile nesso fra i minimal americani e Paolini? Lo ricaviamo da questa stessa introduzione, dove si legge che «lo scatto della minimal è negativo, scaturisce dal bisogno di aderire più strettamente alla funzione»; nel caso di Paolini, si tratta della funzione percettiva, dell'atto del vedere. Simile può essere il caso di Robert Morris, non per niente l'artista che appare più coinvolgere Volpi entro la compagine americana. Questi emerge non solo per la spiccata intelligenza delle proprietà intrinseche ai materiali, ma per aver «inventato una didattica della percezione del fenomeno (di invasione dello spazio), indagando le modificazioni che volumi, colori, materiali, forme, operano sulla nostra sensibilità dello spazio». Nell'antologia, i testi di Morris erano introdotti da un esergo di Malevic, «Per noi lo stato di un oggetto è più importante della sua essenza o del suo senso», un altro contributo fondante a una nuova didattica della percezione, evidente per altri versi in Paolini. C'è un'ultima considerazione da fare. Pure se il saggio introduttivo all'antologia porta uno scarno accenno alla recentissima mostra *Earth Works* aperta nell'ottobre '68 alla Dwan Gallery di New York, con i lavori dei suoi esponenti – oltre a Morris, Le Va, Saret, De Maria, Heizer – Volpi appare conoscerne tale tendenza in modi non sommari: difatti, nella chiusa del saggio, avverte l'approssimarsi di tale ulteriore passo della ricerca. Vi scrive che il merito di artisti come Flavin, Lewitt, Judd, Morris «non è dunque tanto nei loro risultati e nel loro aspetto geometrizzante, quanto nell'aver segnalato massivamente zone non ancora categorizzabili della ricerca estetica [...] che moltissimi giovani hanno poi esplorato» e conclude «è così che avvertiamo dietro il cristallo della forma collaudata, il germe di tutte quelle ignote, dietro la logica dei nostri apprendimenti selettivi, l'uni-

verso dei collegamenti possibili, non provati, lo aggregarsi apparentemente eccentrico e bizzarro dell'enorme potenzialità dell'informe». Nonostante il suo aggiornamento e sensibilità d'intuito, Volpi manca, nel commentare a un anno di distanza la cruciale opera *Vedo* di Paolini (la proiezione su parete dei punti disseminati quanto circoscritti del proprio campo visivo), quello che appare essere un suo indubbio precedente, il saggio *Beyond Objects* di Morris, pubblicato su «*Artforum*» nell'aprile 1969¹². Morris lo aveva aperto con una citazione da *The Hidden Order of Art*, un testo del 1967 dello psicologo Anton Ehrenzweig, sulla struttura indifferenziata della visione globale, nel suo estendersi fino alla periferia del nostro raggio visivo: «a vacant, all-embracing stare», altrimenti compromesso dalla nostra compulsione a focalizzare. Morris ne derivava che un'area delle nuove tendenze «take the condition of the visual field itself (figures excluded) and uses these as a structural basis». La faglia che si viene a istituire è fra un modo figurativo e un modo «paesaggistico» del vedere, fra il tener presente la distinzione figura-sfondo, propria dello sguardo verticale, e l'informe indistinzione del suolo, col trascorrere da oggetti isolati ad accumulazioni di cose. Sappiamo che Paolini leggeva «*Artforum*», disponibile a Torino nella libreria americana dell'USIS¹³.

Volpi riprenderà l'introduzione alla mostra *Vedo* nello scritto *Beuys, Paolini, Kounellis, Fabro, Snow*, pubblicato nel 1971 su «*Arte e Poesia*»¹⁴. L'*incipit* di questo articolo è una coinvolgente dichiarazione metodologica, che probabilmente Volpi si sente obbligata a fare nel quadro coevo delle riflessioni sull'esercizio della critica d'arte, allora innescate dalla rivista «*NAC*», diretta da Francesco Vincitorio. Volpi confessa in apertura che le è stato chiesto un articolo sullo sperimentalismo negli anni Sessanta – compito poi assolto nello stesso fascicolo da Sandra Pinto – e prosegue: «Ritengo dovermi opporre al consuntivo, all'organizzazione didattica ed enumerativa di quanto accade o è accaduto nell'arte in Europa e in America negli ultimi anni [...] consuntivi di questo genere si inseriscono nel circuito delle comunicazioni come elementi di coazione. Essi in genere contribuiscono al sorgere di psicosi dell'aggiornamento, certamente negative per la creazione artistica». Si tratta di un esplicito, polemico attacco alla scelta di una critica centrata sul nudo registro e archivio degli eventi, allora sostenuta da Lucy Lippard o Germano Celant, e che invece svolge una riflessione già esposta nella chiusa della citata introduzione all'antologia: l'effettivo problema dell'arte americana consi-

ste nei suoi aspetti di mercato, nell'ipertrofia di pubblicità degli e sugli artisti, che ne vincola il lavoro, congelandolo nei risultati raggiunti. Di fronte a una critica apartitica, Volpi rivendica la soggettività, anche emozionata, del giudizio, «il mio intervento sarà dunque a titolo personale, motivato esclusivamente dalla fedeltà a un'estesa rispondenza intellettuale e fantastica verso l'opera di alcuni artisti», e non esita a sconfessare la precedente militanza: «l'invalso terrorismo dell'informazione mi ha costretto anzi a prendere posizione contro l'attualità [...]. Il tentativo di creare uno 'stile moderno' (intende qui la linea avanguardie russe Bauhaus De Stijl arte programmata design) non è riuscito [...] gli anni Sessanta, questo possiamo dirlo, sono stati gli anni della dolorosa e piena presa di coscienza di tale sconfitta e della rivalsa del rapporto estetico individuale con l'opera, con l'artista, con l'azione dell'artista». L'esercizio della critica è ormai per forza di cose solitario, il «giudizio non presume una socialità». Paolini è illustrato con lavori che anticipano e confermano un'analogia svolta in senso retrospettivo¹⁵, sia nei rispecchiamenti, *mises en abîme* da dipinti di Poussin, sia nelle installazioni minimaliste con archetipali moduli architettonici, la piramide a gradoni di *A.J.L.B* del 1965, o le colonne di *Early Dynastic* dello stesso 1971 (fig. 5).

Il bipolare storicismo dell'artista, con il suo operare per ricorrenze temporali raggelate in una specularità tautologica che ne azzera l'intrinseco divenire, coinvolge una Volpi che manifesta incertezze rispetto agli incalzanti avvicendamenti di ricerche ormai vieppiù protese nel senso obbligato della postmedialità. Presente a Documenta 5, curata da Harald Szeemann a Kassel nel 1972, Volpi la commenta su «*Qui Arte contemporanea*» sorvolando sulla partecipazione degli italiani – lo stesso Paolini, Boetti, Calzolari, Merz, penalizzati dall'allestimento – e dilungandosi piuttosto, proprio per una tensione di lettura, sui casi di Beuys, o Gilbert and George o Kosuth¹⁶. Nel giugno di quello stesso anno, Volpi aveva ricorso al prediletto Borges, con una quasi integrale trascrizione dello scritto di questi, *Confutazione del tempo*, al fine di inquadrare l'impiego della fotografia da parte di Paolini quale strumento precipuo nella pratica dell'artista volta a un'oggettivazione atemporale dell'esperienza¹⁷. Ma tale indiretta perorazione dell'antico privilegio dell'arte di arrestare il tempo non impedisce, anzi rinforza, per contraddizione, lucide prese d'atto della realtà. Lo scritto di Borges appare convocato proprio in ragione della sua conclusione, lì dove l'autore riconosce che le pratiche



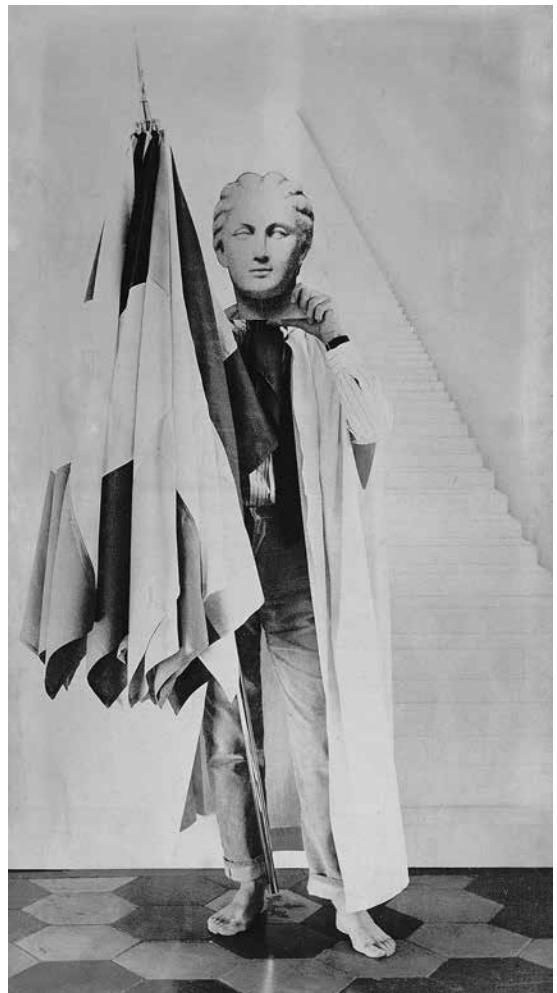
5. Giulio Paolini, *Early Dynastic*, 1971, Roma, collezione Fabio Sargentini (foto: © Giulio Paolini).

di alterità dell’arte sono al fondo ascrivibili a «disperazioni apparenti e consolazioni segrete [...]. Il tempo è la sostanza di cui io sono fatto». Con tali consapevolezze, Volpi dedica infine a Paolini un saggio comparso su «Bolaffiarte» nella successiva estate 1973: si tratta di un commento alle personali a New York da Sonnabend del 1972 e a Roma all’Attico del 1973, dov’era esposta *Doublure*, una ripresa del primo *Disegno geometrico* del 1960¹⁸. A proposito di *Doublure* così interviene Volpi, distaccando ormai Paolini dalla condizione fenomenica del vedere cui l’aveva precedentemente riferito: «Le immagini di Giulio Paolini si rivelano raramente al primo impatto con l’opera, e mai alla pura percezione ottica. La loro realizzazione, mediata da un processo mentale allusivo o metaforico, rende remota la fisicità dell’esperienza che di solito ci aspettiamo dalla pittura». Gli estesi orizzonti iconografici, i sottili prelievi di Paolini inducono in Volpi profonde assonanze, come il riferimento all’assenza operato dalla scarna grammatica neoclassica di *Early Dynastic*, o l’aver altrettanto cara la storia dell’arte fra Rinascimento e Seicento, fatto evidente quando ella rileva che «una luce, questa

volta fisica (seicentesca) sembra metaoricamente illuminare i processi mentali da lui messi a fuoco. La luce fisica di Caravaggio, di Zurbaran, che, si esprimeva recentemente Brandi, è come il raggio della morte, coglie l’apparizione prima del suo completo disfarsi nel buio». Avviene a questo punto una sorta di rispecchiamento fra Volpi e Paolini, fra il discorso della prima, da sempre alimentato dall’apporto vivificante delle opere viste e dei libri letti e il lavoro del secondo, «colto, informato, quasi compiaciuto di richiami e notazioni fuori dal comune che riflettono nell’opera di oggi figure e secoli di arte». Tale, sottaciuto, parlare di sé attraverso l’artista è evidente nella chiusa del saggio: «Paolini si serve del carattere mentale della ‘acutezza’ come della *suspense* della tautologia, usate dalla nostra cultura fin dal Seicento, in una tradizione soltanto parzialmente evidente [...]. L’insieme dei lavori di Paolini del resto si presenta come un complesso incastro di successive citazioni, che danno la sensazione di poter forse scoprire, oltre tali operazioni di evidenziazione linguistica, un Paolini che ora si identifica, ora si nasconde nei suoi procedimenti: *Delfo* e *Delfo II*» (figg. 6, 7). Lo



6. Giulio Paolini, *Delfo*, 1965, Minneapolis, Walker Art Center (foto: © Giulio Paolini).



7. Giulio Paolini, *Delfo II*, 1968, Pinault Collection (foto: © Giulio Paolini).

stesso processo si registra nella scrittura critica di Volpi in questo giro di anni, dove autocitazioni si rincorrono, o prelevate o appena alterate, fra brochure di mostre, recensioni, saggi.

Concludo con alcune riflessioni altrimenti dettate dalla personale amicizia con Marisa Volpi, qui forse efficaci, al di là del distanziamento critico. Flagrante l'assonanza fra quanto mi diceva Marisa a metà degli anni Ottanta, allora coinvolta nella stesura di un racconto su Hans von Marées, «un artista non vive che a metà», e quanto ho raccolto da un intervento di Paolini, invitato da Paola Barocchi alla Scuola Normale Pisa nel 1996: l'artista «si esprime di meno» rispetto agli altri, non gli appartiene certo la funzione di trasmettitore deputato di espressione, in quanto veicolo di emozioni e di un loro *surplus*. Un basso regime della comunicazione, che Paolini aveva attribuito al timore di tradire l'immediatezza e pienezza della propria sensazione,

e i modi di un'intuizione aderente alla superficialità, in quanto apparenza, darsi delle cose. Mentre il minimalismo era una dimensione congeniale a Marisa, a certi suoi modi di sprezzo, di insopportanza, di tagliar corto anche nell'affabilità.

Trovo altre conferme in appunti annotati nel 2010, a seguito della lettura dei diari di Marisa, allora pubblicati¹⁹. Vi risaltava una centralità del leggere, dall'inabissarsi nella letteratura fin dai pomeriggi segnati da «accidia» della prima adolescenza a Macerata, quando la sola risorsa era quella dell'introversione. Già da allora, la lettura come il proprio «lavoro» elettivo e di destino. Ma una lettura sedimentata in possesso personale, in un'appropriazione per meglio esprimere proprie verità, sensazioni, evidenze, riportate in apodittici frammenti nei diari, con tagli che poi inneschino il proprio lavoro di scrittura, così come lavora Paolini, con le sue fonti iconografiche e predilezioni di maestri del passato.

C'è in entrambi un'intelligenza e lucidità implacabili nel distillare verità, aforistiche e provvisorie quanto fulminanti, innescate dalla lettura di testi per l'una e di immagini per l'altro. Libri e immagini che si fanno sola realtà, da cui guardare al mondo e agli eventi come se questi ne fossero un commento o una chiosa, non viceversa, come se il mondo avesse un'opacità che solo dal senso delle letture e delle immagini può venir chiarito. Diari – quelli di Marisa Volpi – segnati da un impietoso ripercorrere la propria esistenza sotto il segno della perdita, del

lutto: la morte è il nostro presente e orizzonte, ma ce ne salva la parola, così come l'immagine, entrambe formalizzate, pur nella loro finzione, in nessi di senso. L'infinitezza, e insieme finitezza perché individua, del pensiero.

Maria Grazia Messina
Scuola di Dottorato
di Storia delle Arti e dello Spettacolo
Università di Firenze, Pisa, Siena
mariagrazia.messina@unifi.it

NOTE

Riprendo qui uno spunto introdotto da Claudio Zambianchi, Note sul senso della storia in Giulio Paolini, in *S. Bann, D. Soutif, D. Viva, C. Zambianchi*, Giulio Paolini. Il passato al presente, Torino-Mantova, 2016, pp. 7-41, saggio, dedicato a Marisa Volpi. Ringrazio Ilaria Bernardi e Antonella Sbrilli per l'aiuto prestato nella consultazione degli archivi Paolini e Volpi e la Fondazione Giulio e Anna Paolini e Maddalena Disch per avermi messo a disposizione le immagini.

1. G. Paolini, nota del 26 settembre 2012, in *Qui Arte contemporanea 1966-1977*, catalogo della mostra (Roma, Galleria d'Arte moderna, 2012-2013), a cura di M. Marozzi, Roma, 2012.

2. C. Lonzi, *Giulio Paolini*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Notizie, novembre 1965), in *Carla Lonzi. Scritti sull'arte*, a cura di L. Conte, L. Iamurri, V. Martini, Milano, 2012, pp. 414-415.

3. V. L. Iamurri, *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l'arte in Italia 1955-1970*, Macerata, 2016.

4. M. Volpi Orlandini, *Fabro, Kounellis, Paolini*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Qui Arte Contemporanea, aprile 1968), in *Giulio Paolini 1960-1972*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Prada, 2003), a cura di G. Celant, Milano, 2003, pp. 236 e 238.

5. F. Poli, *Intervista a Paolini su de Chirico*, in «il manifesto», 1º aprile 2017.

6. M. Volpi Orlandini, *Giorgio De Chirico: et quid ambo nisi quod aenigma est*, in Eadem, *La retina e l'inconscio. Note d'arte contemporanea*, Palermo, 1973, pp. 56-61.

7. G. de Chirico, *Noi metafisici*, in «Cronache d'attualità», 15 febbraio 1919, in *Giorgio de Chirico. Scritti 1911-1945*, a cura di A. Cortellessa, Milano, 2008, pp. 269-276.

8. C. Lonzi, T. Trini, M. Volpi Orlandini, *Tecniche e materiali*, in «marcatré», 1968, 37-40, pp. 66-85. V.G. de Chirico: «Voilà ce qui sera l'artiste de l'avenir: quelqu'un qui renonce tous les jours à quelque chose», in *Giorgio de Chirico. Scritti*, cit., p. 614.

9. M. Volpi Orlandini, *Giulio Paolini. Vedo*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Qui Arte contemporanea,

gennaio 1970 e Torino, Galleria Notizie, febbraio 1970), in *Giulio Paolini 1960-1972*, cit., pp. 298 e 300. Il dattiloscritto della presentazione è nell'Archivio Volpi. Opere in mostra: «*Ora, se tu mi dici: - Mostrami il tuo Dio - io potrei dirti: - Mostrami il tuo uomo, e io ti mostrerò il mio Dio - Presentami dunque, in atto di vedere, gli occhi della tua anima, e, in atto di ascoltare, gli orecchi del tuo cuore*», 1969; *Di un quadro del 1961*, 1969; *La dea Iride*, 1969; *Quattro immagini uguali*, 1969; *Mlle du Val d'Ognes (da Jacques-Louis David)*, 1969; *Io (frammento di una lettera)*, 1969; *Elegia*, 1969; *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)*, 1969; *Una copia della luce* 1969.

10. M. Volpi Orlandini, *Note sull'avanguardia russa e Kasimir Malevic*, in «Annali della Facoltà di Lettere, Filosofia e Magistero dell'Università di Cagliari», Cagliari, 1970, in Eadem, *Artisti contemporanei. Saggi*, Roma, 1986, pp. 70-93.

11. M. Volpi Orlandini, *Beuys, Paolini, Kounellis, Fabro, Snow*, in «Arte e Poesia. Rivista di arte e poesia contemporanea», III, 11-14, gennaio-dicembre 1971, pp. 17-29.

12. R. Morris, *Notes on Sculpture 4: Beyond Objects*, in «Artforum», VII, 8, aprile 1969, pp. 50-54.

13. V.I. Bernardi, *Giulio Paolini. Opere su carta: un laboratorio gestuale per la percezione dell'immagine*, Prinp, 2017, p. 220.

14. Cfr. nota 11.

15. *Delfo II*, 1968; *A.J.L.B.* 1965; *Honfleur*, 1969-1971; *Nel mezzo del dipinto Flora sparge i fiori mentre Narciso si specchia*, 1968; *Poussin che indica gli antichi come esempio fondamentale*, 1968; *Early Dynastic*, 1971.

16. M. Volpi Orlandini, *Autobiografismo, trompe-l'oeil, concettualismo e violenza*, in «*Qui Arte Contemporanea*», 1972, 9, pp. 50-57.

17. M. Volpi Orlandini *Paolini: 'nuova confutazione del tempo'*, in «*Qui Arte contemporanea*», 1972, 8, pp. 57-58.

18. M. Volpi Orlandini, *L'artista dell'avanguardia che piace allo storico dell'arte*, in «Bolaffiarte», IV, 31, giugno-luglio 1973, pp. 84-87, poi in Eadem, *Artisti contemporanei*, cit., pp. 141-45.

19. M. Volpi, *Le ore, i giorni, diari 1978-2007*, Milano, 2010.